

線を描くこと

——ブレイクの想像力について——

渡 部 充

Summary

Drawing Lines: A Study of William Blake's Imagination

Mitsuru Watanabe

During the years ca. 1800–1810, Blake did most of his prose writings on art and artists which took various forms—marginalia to *The Works of Sir Joshua Reynolds*; a catalogue he wrote for his exhibition in 1809; an unpublished 'public address' written in his notebook. To duly understand these writings and to shape an outline of what might be called Blake's theory of art is no less challenging a task than to decipher his prophecies. This is a tentative essay to probe into possibilities of his aesthetics.

Blake had, as is often pointed out, two aspects of a furious romantic prophet and a neo-classic engraver who laid the strongest emphasis on clear-cut outlines against vague expressions of colouring in visual arts. The later vein of classicism might also be exemplified by his vehement criticism of Wordsworth. This had rooted in his thought which so fiercely attacked the empiricist tradition of 18th-century philosophy. It was this tradition, I argue, that provided the plane of the transition from classicism to romanticism. The apparent ambivalence was thus nothing accidental but unified with his idiosyncratic way of thought and the artistic execution that gave his prophecies a performative dimension. Blake shows in this sense certain affinity with the ontological aesthetics of Heidegger and the 'action painting' of abstract expressionists.

はじめに

18世紀の美学、芸術論は経験論が用意した思想的枠組みの中で推移していったと考えることができる。日常生活における感覚をその出発点とする経験論では人間は感覚器官を通して外部の自然から様々な刺激を受ける受容体となる。「美」や「芸術」は、そうした経験論の定立する「人間」が受け取る感覚的な刺激とそれに対する生理的、心理的反応の問題として捉えられていた¹⁾。芸術は人間の感覚の対象であり、18世紀の芸術論の主要なトピクスである「崇高」や「ピクチャレスク」はそうした対象としての芸術作品や自然が持つある属性であった。こうして客体と分離した主体の感性の自律性のうちに、ある論理性、法則性、普遍性を求める志向は大陸においてバウムガルテンの感性的認識の学としての「美学 (Aesthetica)」を生み出したのであったが、さらにドイツ観念論に至って、人間と外部の取り結ぶ関係が逆転し、カントの先験的、超越的な主体の美学、シェリングの有機的生命の芸術哲学として結実する。

イギリスにおいて、芸術論は新興市民階級の、すなわち芸術を享受する側の「趣味」をめぐる、ジャーナリズムを主たる舞台としたきわめて実際的な議論であり、あるいはレノルズのように、芸術をある一般的な法則に還元して、そこからあるべき正しい「趣味」を見いだし、それを画家たちや芸術愛好家に教えるというアカデミズムの立場からの議論であった。また美学を「趣味」の論理学として構想したバークにおいて芸術は人間の精神の機能の機械論的、生理学的解明の問題であった。ロマン派に至って、芸術論は、芸術家の、すなわち芸術を創造する主体の側の「創造的想像力」を中心とする極めて思弁的で、哲学的なものとなる。

こうした推移は、我々に様々な美的感情を引き起こす、外部の事物の諸性質から、我々の精神の内部への重心の移動であった²⁾。四方に向かって均質に広がる、ニュートンの絶対空間の中での刺激反応の生理的解明、その空間的表象が、絶壁のごとくにそそり立つ絶対空間を前にして人間の感じる「崇高」をバネにして主体の「いま、ここ」の特権化に至り、やがて超越、創造、運動を中心とする時間的表象となる³⁾。人間の精神の一機能として捉えられていた想像力は、主体がそれを超越する無限なものとの一体化するための媒体、あるいは無限なものにおける創造的想像力の主体における発現と捉えかえされる⁴⁾。

想像力を自らの詩作の核となしていたブレイクをこうした一連の流れのなかに置いてみると、その想像力の、その芸術論の彼の時代における同時代性と特異性が明らかとなろう。しばしば指摘されるように、ブレイクの芸術論には新古典主義的なところと、ロマン主義的なところの両面が存在する。本論では、ブレイクの線分重視の芸術観を拠り所として、新古典主義、ロマン主義のどちらにも接近しながら、そのどちらにも収斂し得ないブレイクの想像力論が備えている、20世紀に連なる可能性を見ていきたい。

1

ブレイクの芸術に関するまとまった著述は1800年頃からの約10年間に集中している。すなわ

ち、1801年前後と1808年頃に二度にわたってなされたと思われるレノルズの『著作集』への書き込み、満を持して実家で開いた1809年の個人展覧会のために自ら筆を取った『解説目録』、自己の芸術を理解しない人々への怒りを手帳に綴った1810—11年頃の『公開状』などである。パトロンを任じるヘイリーの下での3年間の生活を経て再び独自の道を歩みつつあった当時のブレイクは、絵画と版画の両方において活発な創作活動を続け、また詩作（彩色版画）においてはいわゆる後期の予言書群『四つのゾア』、『ミルトン』、『ジェルサレム』の執筆あるいは制作を行ない、初期の叙情詩群や中期の小予言書群とは異なる展開を見せている。画家、銅版画師、詩人としての長年の経験を積み、芸術的野心に燃えながらも世間に入れられなかったブレイクの美学がようやくこの時期に結実したといえるだろう⁵⁾。

ブレイクの一連の芸術に関する著述の中でひととき目立っているのが、彼の線分重視の芸術観である。輪郭線と色彩の対立は18世紀の絵画論における最大のトピックであった。新古典主義において明確な輪郭線は知性の言葉であり、普遍的真理を伝達する絵画の本質であったが、一方色彩は感覚に訴え、喜びを与える装飾にすぎなかった。色は人を誘惑し、線は人を啓蒙する。これは知性と感覚の、普遍と個別の、客観と主観の、現実と見せ掛けの、啓蒙と娯楽の対立であり、色彩は輪郭線に対して二次的な重要性しか持たない。さらにこうした対立は経験論の哲学における Primary Quality としての物の空間的広がり＝延長と Secondary Quality としての色彩の区別に対応している⁶⁾。ニュートンの光学においては、「光は色彩を持たない」のであった。新古典主義からロマン主義に至り、重点が社会から個人、理性から感性へと移るに従い、輪郭線よりも色彩が重視されるようになる。その中でブレイクの線分重視の思想はその新古典主義的な側面を最も端的に表すものである。

このことは彼がロマン派の詩人たちより一世代前に属することや、バサイアの下での銅版画師としての徒弟修業、ロイヤル・アカデミーの学校における新古典主義的な教育などに帰せられもしよう。しかしながら、ブレイクにとって線分重視の思想は決して表面的、外面的な偶然事にはとどまらず、彼の芸術、人生観を貫く根本思想となっている。

芸術の偉大にして黄金の規則は、それはまた生命の規則だが、こういうことだ。輪郭線がより明確に、鋭く、しなやかになれば、それだけいっそう芸術作品は完璧なものとなる。そして鋭敏で鋭いところが少なくなれば、それだけいっそう弱い模倣、剽窃、不手際の証拠が大きくなる⁷⁾。

実際こうした輪郭線重視の考えはブレイクのテキストの至る所に見いだされる。自らの芸術を「知性に向けられたアレゴリー」⁸⁾と称したブレイクにおいても、輪郭線は知性的なものであり、美は「知性的な美 (Intellectual Beauty)」⁹⁾であった。

しかしながらブレイクに特徴的なのはその知性が新古典主義的な普遍性、一般性と結びつかないことである。「一般化することはあほうになることだ」、「厳密に言えば、すべての知識は個別的なものである」、「一般的な知識はかけ離れた知識であり、知恵は個別的なもののうちにあ

る」¹⁰⁾ というブレイクにとって輪郭線は個別なものにかかわり、知性は個別なものを明確に見る視力につながる。

輪郭線によらないで、どうやって樅の樹とブナの樹を、馬と牡牛を区別するのか。輪郭線とその無限の変化、運動によらないで、どうやってひとつの顔や顔つきを別のから区別するのか。はっきりと明確なもの以外に、一軒の家を建て庭に樹を植えるものがあるのか。行いと意図における正しさ、確かさの強くしなやかな線以外に正直を不正から区別するものがあるのか。この線を取り払いたまえ、すると君は生命そのものを取り払うのだ¹¹⁾。

輪郭線はブレイクにとって芸術の原理であるばかりでなく、人生における正邪を定める倫理の原理でもあり、また広く生命の原理でもあった。それは個別なものの生命、その同一性にかかわる。芸術における輪郭線として現われたこの同一性こそブレイクにおける永遠なるものである。

幻想や想像力の本質はほとんど知られていない、そしてその永遠に存在する像の永遠の本質や永続性は植物的なまた生成的な自然の存在物に比べると永続しないと考えられている。樅の樹もまたレタスと同様に死ぬだろう、しかしその永遠の像と個別性は決して死にはせず、ただその種子によって再生する。まったく同じように想像された像も深い思想の種子によってよみがえるのだ…。¹²⁾

永遠の世界 'Eden'、愛と和解の世界 'Beulah'、生成の世界 'Generation'、物質と理性の世界 'Ulro' の四つからなるブレイクの神話世界ではこの自然界の創造自体が永遠界からのひとつの墮落であった。生物が相争い生成と消滅を繰り返すこの世界は、一方では永遠界へと至る闘争と創造の相もそなえているのであるが、その中に捉えられ、自然を超えて歩むことをしない人間を生命の無い物質の世界へと導くのであった。墮落とは認識の墮落であり、自然界とはとりもおさずそうした自然界に閉じ込められている人間の認識に他ならない。ブレイクはしばしばこうした自然界の人間を地に根を張って自由に動くことの出来ない「植物的な (vegetative)」生をおくる者たちとして描いているのだが、そもそもこうした「自然は輪郭線を持たない」¹³⁾ ののである。輪郭線とは想像力の線であり、永遠の世界における同一性である。

永遠界ではあるものは決して他のものにならない。個々のものの同一性は永遠である。したがって、アプレイウスの『黄金のろば』やオウィディウスの『変身物語』やその他の同種のものも寓話である。だがそれらはもっと古い時代に書かれたもののもつ真のヴィジョンにつらなるすぐれたヴィジョンをそなえている¹⁴⁾。

あるものが決して他のものにならないというブレイクの永遠、そこにおける個別のもの

の同一性はプラトンのようなアイデアの、多に対する一としての同一性、記憶によって回復されるものではなく、あくまでブレイクの描き出す微細な個別性 (Minute Particulars) であり、ヴィジョンとして生成されるものである。ブレイクはこのようにしばしば Fable と Vision を対立させているが、社会の中でコード化され、実体化された Vision が本来の生命を失って我々の前に立ち現われるとき Fable となる。それに対して…

霊やヴィジョンは、現代の哲学が考えるような、もやもやとした幻想や無ではない。それらは死すべき消滅しつつある自然が生み出すことのできるすべてを超えて組織され、微細に明確化されている。自らの消滅しつつある死すべき目が見ることができるとともに、より強く、より優れた輪郭線において、そしてより強く、より優れた光において想像しないものは、まったく想像していないのである¹⁵⁾。

ここには後のロマン派につながる、普遍性と個別性の、一なるものと多なるものの、永続的であるものと変化するものとの弁証法が見られよう。重要なのは個別のもの存在の原理が同時に芸術の原理、個別において普遍を開示する原理となっていることである。普遍が逆に個別によって濃厚に色付けされる。

輪郭線は知性的なものであると同時に、感性的なものであり、またブレイクにおいて、強い感情は知性と対立するものではなく知性に基礎づけられている¹⁶⁾。芸術は知性と感性、感情が一体となった詩人の同一性の、ブレイク的な意味でのしるし、証明であり、創造は詩人の性格によって基礎を与えられる。強い感情、強い輪郭線¹⁷⁾によって生み出される美は自然世界にあるのではなく、個別なものの性格のうちにある。

2

ブレイクは1809年の個人展覧会に「カンタベリーへの道中のサー・ジェフリー・チャーサーと29人の巡礼たち」と題したテンペラ画を出品している。夜明け前にサザークの宿から一同連なって旅立っていくところが横長の画面に配された力作で、この作品にかけたブレイクの並々ならぬ野心の程がうかがえよう。この先輩詩人を敬愛していたブレイクはさらに同じ作品に基づいて1811年には銅版画を制作しているのだが、彼が展覧会の『解説目録』に書いたその一人一人の人物＝性格についての論評は優れたチャーサー論ともなっている。

チャーサーの巡礼たちの性格はあらゆる時代と国家を構成している性格である。ひとつの時代が衰えると別の時代がやってくる、死すべきものの目には異なって見えるが、不死のものには同じものにすぎない。というのも我々は同じ性格が、動物に、植物に、鉱物にそして人において繰り返し繰り返し反復されるのを見るからだ…性格それ自体は永遠に変ることなくとどまる、従ってそれは普遍的な人の生命の顔つき、その表情となる、自然がこれを超えて行くことはない…ニュートンが星を数え、そしてリンネが植物を数えたよ

うに、そのようにチャーサーは人の種類を数えた¹⁸⁾。

ここにいるのは、ある意味で極めて18世紀的なブレイクである。しかし、先に述べたようにブレイクが永遠に変ることなくとどまるという普遍なるものは個別のものによって輪郭線を与えられる。チャーサーの人物たちは明確な輪郭線によって描かれたその顔立ち (lineament) を通してその性格を明らかにする。性格とは個別なものの同一性であり、輪郭線は自然世界の忠実なコピー、ブレイクの言う「単に死すべき消滅しつつある物体をそっくり再現するという、けちくさく、あくせくした仕事」¹⁹⁾ ではなくブレイク的な意味での表現となる。

新古典主義の芸術論においては、描かれた人物の顔の表情 (Expression) とその人物の性格 (Character) を一致させることが問題であった²⁰⁾。ブレイクにおいても、Expression は表現ではなく、描かれた人物の表情の意味で使われることが多い。

そのように輪郭線を失くしてしまう芸術がヴェネツィアとフランドルの芸術である。それはあらゆる性格を失くしてしまい、ある人々が表情と呼ぶものを残す。しかしこれは表情の誤った観念だ。表情はその源としての性格なしには存在しない、また性格も表情も堅固で明確な輪郭線なしには存在しない²¹⁾。

新古典主義における作品内の人物の性格と表情の有機的な統一の関係が、ロマン主義においては芸術家の性格とその表現である作品の間の有機的な統一の関係となる。一方ブレイクにおける表現 (Expression) は、一人の巨大な人、先の引用にあった普遍的な人の顔つき、その表情 (Expression) となろう²²⁾。この人こそブレイク神話における、原初の人たるアルビオンであり、ブレイクの芸術はアルビオンにその失われた同一性を与えることである。そのほとんどがブレイク神話の人物たちをタイトルとしているいわゆる予言書群は、こうした Identification の試みであろう。最後の大作『ジェルサレム』は次のような言葉で終わっている。

すべて人のかたちが与えられた 木、金属、土、石さえも すべて
人のかたちが与えられた 生き 旅立ち
幾年、幾月、幾日、幾時間というさまよう生の中へと疲れて帰還し、やすい
それから不滅の生にあるあの人の胸の中へと目覚めていくのが
私はそれら流出たちの名前を聞いた それらはジェルサレムと名付けられる²³⁾

ブレイクの言う人は普通の意味での人間よりもはるかに大きな広がりを持っている。動物も植物も鉱物も含めて、すべて存在する個別のものが人としての同一性を与えられ、その存在が生輝きを取り戻す。この同一性こそブレイクにおける想像力である。ブレイクは想像力を常に人と、神と、イエスと同一視 (Identify) している。

人の永遠の肉体は想像力である

すなわち { 神自身
イエス 我々は彼の手足である
神の肉体

それは彼の芸術作品の中に自らを示す（永遠ではすべてがヴィジョンである）

我々が見るすべてはヴィジョンであり、生成された器官からは、やってくるやいなや消えてしまうが、想像力の中では永続する。これは自然の人間には無とみなされる²⁴⁾

こうした想像力と神、イエス、人との同一視は『ミルトン』、『ジェルサレム』、またバークレイの『シリシ』への書き込みなど、特にブレイク後期のテキストの至る所に見られよう。後期予言書は自らを開示しようとする想像力と、それに対して「敵意をもって戦っている抽象哲学」²⁵⁾との「知の戦い (Intellectual War; Mental Fight)」²⁶⁾である。

アードマンのコンコーダンスによれば、1800年前後を境にして 'Poetic Genius' が 'Imagination' に取って代られたことがわかるが²⁷⁾、ブレイクの想像力は初期のブレイクの「詩的霊 (Poetic Genius)」と『天国と地獄の結婚』において謳歌された「生命力」ないし「活力」としての 'Energy' の統合されたものであるといえよう。ここにおいてブレイクはコールリッジらのロマン主義に最も接近することになる。しかしながらブレイクはロマン主義には包摂し得ないある微妙な偏差、あるいは可能性も同時に備えている。

3

銅版画師として他人の描いた下絵を彫版することで生計を立てていたブレイクにとって、人気のある絵画を広く一般に普及させる複製手段の地位に墮し、絵画の色彩の調子をいかにそれらしく再現するかという様々な新技法の発明が最大の関心事となっていた18世紀の英国の銅版画を、もう一度、デューラーら16世紀のネーデルランド系統の銅版画の理想的なあり方に戻すことが課題であった²⁸⁾。「絵画はカンヴァスの上に描かれた素描 (Drawing) であり版画は銅版の上の素描である」²⁹⁾と言うブレイクにとって、作品の内容と形式、理念と言葉、下絵を描くこととそれを彫版することはひとつのことである。芸術作品の真理はまず詩人の心に生まれそれから作品へと表現されるのではない。

多くの人がこう言うのを聞いてきた、私に理念を与えよ、それらをどのような言葉に表現しよう構わない。また他の人々は言う、私に意匠 (下絵) を与えよ、制作など構わない。こういう人々は技巧については十分知っているが芸術については何も知らない。理念は微細なまでにふさわしい言葉によって初めて与えられる。意匠 (下絵) は微細なまでにふさわしい制作によって初めてなされる³⁰⁾。

ブレイクをその思想、着想においては卓越しているが、技巧的には劣った芸術家であるとする

のは、すでに彼の同時代人より見られたブレイク評価のひとつの伝統である。ブレイクは過激で反伝統的な思想内容を、伝統的な媒体＝「ゴシック化された新古典主義」によって表現したとして、その思想内容と表現に分裂を見る。ブレイクは、レノルズがラファエルに下した、また同時代人がブレイクに下したそうした評価に対して激しい怒りの言葉を投げている³¹⁾。

ブレイクの作品における真理、すなわち個別のものの生命、その同一性は芸術家が芸術を通して伝達するものではなく、芸術制作においてはじめて、芸術制作と同時に立ち現われるもの、ブレイクが描いていく一本一本の線、ひとつひとつの言葉に他ならない。それは向こうからやってくる、おのずから開示するものであった。『ミルトン』冒頭には、ブレイクの詩作の根源のこうした徹底的な外部性、他者性が記されている。ブレイクのいう同一性はシェリングの同一性のように自己を外部世界である自然に投影したもので、主-客の分裂を調停するものとしての同一性ではない。それは芸術行為という一回限りの出来事の偶然性、外部性をはらんだ同一性である。『四つのゾア』をはじめとする予言書群においてゾアたちは、ついにシェリング的な同一性を獲得する事なく分裂を繰り返すことで、そこにブレイク的な同一性を得ているだろう。それはAはAであるという自同律ではなく、AはBでありCでありまたDでもあるという発見を、個別のものの身元を明らかにすることを伴う同一性である。墮落し分裂を繰り返すゾアたちの姿をそのままに明確な輪郭線で描くこと、その同一性を与えることがゾアたちにとってひとつの救済となるのであった。後期予言書における想像力と抽象哲学の戦いは、外部性としての言葉に刺し貫かれ、想像力の手足となって真理を開示しようとする詩人ブレイクと、経験論的な知の枠組みのなかで主体化され、それを閉ざそうとする自然の人間ブレイクの、透明と不透明の、自己開示と自己閉鎖のせめぎあいの場において展開される。ブレイク神話において、セイタンは不透明の極限を、自然の人間アダムは閉鎖の極限をなしていた³²⁾。しかしそうした極限は、墮落であると同時に恵みでもある創造であって、そもそも芸術はそうした不透明性を土台にして成立するのである。

こうしたブレイク芸術のあり方に対して、ブレイクの考案した彩色版画の方法はひとつの比喩となっている。

だが始めに、人は魂とは区別される肉体を持っているという考えは拭い取られねばならない。これを私は行なうだろう、地獄の方法で印刷することで、地獄では有益で、薬にもなる腐食剤で、見せ掛けの表面を溶かし去り、隠された無限をあらわに示すことで。

知覚の扉が洗い清められるなら、あらゆるものが、あるままに、人にあらわれよう、限りなく³³⁾。

腐食材が銅板に食い込んで、あらわにするブレイクの線は、無限が個別のものにおいて開示するその同一性、その生の輝きである。ブレイクが銅板にふるうビュランをペンに、銅板をブレイクの言う「言葉という堅固な構造」³⁴⁾に、腐食材を想像力に読みかえてみよう。言葉は、ブレイクの言う「科学の織物」³⁵⁾、「自然宗教の罫」³⁵⁾、クモの巣のごとくにはりめぐらされた経験論の

認識の網の目にはころびを、一種の空白を生じさせ、その空白において、存在するものが生の輝きを取り戻す。我々はブレイクに「芸術作品は独特のしかたで、存在者の存在を開く、作品の中で、この開き、すなわち存在者の被覆除去が、すなわち存在者の真理が出来る…芸術は真理の発動である」³⁶⁾ というハイデガーの存在論の美学に通じる可能性を認めることができよう。ハイデガーにおいて真理とは認識と事がらが一致することではなく、そうした認識における真理を成り立たせているいっそう根源的な真理＝アレータイアー、すなわち覆いを取り除くこと（覆いを取り除かれること）、存在者において存在が開示することであった。

イーヴスはその著『ウィリアム・ブレイクの芸術理論』において、ブレイクの芸術論をロマン派的な基盤のうえに啓蒙期の諸原則を再構成したものと捉え、そこに模倣論から表現論への推移を見ている。しかしながら、そもそも新古典主義からロマン主義の美学に至る推移を可能にしたのは18世紀の経験論的な知の枠組み＝ベイコンの方法論、ロックの哲学、ニュートンの物理学が生み出した世界像、そしてその中で主体化された「人間」であった。こうして主体化された「人間」が、ロマン主義において自ら神となって「世界」に自己を投影する。外から内に向かっていた模倣のベクトルが反転し、逆に内から外に向かう表現のベクトルとなる。肝心なのは詩人の主体化された「自己」、そのかけがえのない「体験」であって、作品は詩人の内で燃焼し続ける創造的想像力の燃がらにすぎなくなる³⁷⁾。経験論に根本的な異を唱えたブレイクにあって想像力はこうした外化—内化の線の上に働く力ではない。想像力は外部から受け取った刺激を混ぜあわせて新しいものを作り出す、精神のある機能、心理的なプロセスではない。あるいは主体がそれを超越する世界との一体化を見いだすための媒体でもない。それは芸術家が線を描くという行為そのものであり、そうした芸術行為によって個別のものに人としての同一性＝生の輝きを与えることである。ブレイクの想像力を核とした芸術論は、彼の時代において特異な光芒を放っている。それは新古典主義の美学にも、ロマン主義の美学にも収斂しがたく、20世紀のハイデガーの存在論の美学や、抽象表現絵画のアクションペインティングなどの実践に連なる可能性を持っているといえるだろう。（本稿はイギリス・ロマン派学会第15回全国大会で口頭発表したものに若干の加筆および修正をおこなったものである）

注

ブレイクからの引用は本文中には拙訳を用い、以下の注のなかで原文を記すこととした。テキストは David V. Erdman, ed., *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (Berkeley: University of California Press, 1965; revised ed., 1982) に拠り、Eの後に該当するページ数を示した。

- 1) Cf. W. J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957), 305ff. Morris Eaves, *William Blake's Theory of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1982), 91.
- 2) Cf. Hipple, *op cit.*, 198, 310.
- 3) ブレイクはいわゆる「崇高」に対してある距離を取っていたように思われる。例えば、自然（ブレイクの言う旧約聖書の神の創造物）の絶対的な存在物を前にして問いを発し続けるしなくなってしまう

まった『虎』の発話者, ここに「崇高の美学」に対するブレイクのアイロニカルな認識をみることができよう。

- 4) Cf. C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford University Press, 1950), 22-24.
- 5) 潮江宏三『銅版画師ウィリアム・ブレイク』(京都書院, 1989), 209頁参照。
- 6) Cf. Eaves, *op. cit.*, 11ff.
- 7) The great and golden rule of art, as well as of life, is this: That the more distinct, sharp, and wirey the bounding line, the more perfect the work of art; and the less keen and sharp, the greater is the evidence of weak imitation, plagiarism, and bungling.
(A Discriptive Catalogue, E550)
- 8) Letter to Thomas Butts, July 6, 1803, E730.
- 9) A Discriptive Catalogue, E544.
- 10) Annotations to *The Works of Sir Joshua Reynolds*, pp. xcvi-xcviii, E641; p. 61, E648. A Vision of The Last Judgment, p. 82, E560.
- 11) How do we distinguish the oak from the beech, the horse from the ox, but by the bounding outline? How do we distinguish one face or countenance from another, but by the bounding line and its infinite inflexions and movements? What is it that builds a house and plants a garden, but the definite and determinate? What is it that distinguishes honesty from knavery, but the hard and wirey line of rectitude and certainty in the actions and intentions. Leave out this line and you leave out life itself[. . .] (A Discriptive Catalogue, E550)
- 12) The Nature of Visionary Fancy or Imagination is very little Known & the Eternal nature & permanence of its ever Existent Images is considered as less permanent than the things of Vegetative & Generative Nature yet the Oak dies as well as the Lettuce but Its Eternal Image & Individuality never dies. but renews by its seed. just so the Imaginative Image returns by the seed of Contemplative Thought . . . (A Vision of The Last Judgment, E555)
- 13) The Ghost of Abel, E270.
- 14) In Eternity one Thing never Changes into another Thing Each Identity is Eternal consequently Apuleius's Golden Ass & Ovids Metamorphosis & others of the like kind are Fable yet they contain Vision in a Sublime degree being derived from real Vision in More Ancient Writings[. . .] (A Vision of The Last Judgment, p. 79, E556)
- 15) A Spirit and a Vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour or a nothing: they are organized and minutely articulated beyond all that the mortal and perishing nature can produce. He who does not imagine in stronger and better lineaments, and in stronger and better light than his perishing mortal eye can see does not imagine at all.
(A Discriptive Catalogue, E541)
- 16) Cf. A Vision of The Last Judgment, p. 87, E564.
- 17) Cf. On Malkin, E693.
- 18) The characters of Chaucer's Pilgrims are the characters which compose all ages and nations: as one age falls, another rises, different to mortal sight, but to immortals only the same; for we see the same characters repeated again and again, in animals, vegetables, minerals, and in men; . . . but the characters themselves for ever remain unaltered, and consequently they are the physiognomies or lineaments of universal human life, beyond which Nature never steps. Names alter, things never alter. . . . As Newton numbered the stars, and as Linneus numbered the plants, so Chaucer numbered the classes of men. (A Discriptive Catalogue, E532-3)
- 19) A Discriptive Catalogue, E541.
- 20) Cf. Eaves, *op. cit.*, 47-49.
- 21) Such art of losing the outlines is the art of Venice and Flanders; it loses all character, and

leaves what some people call, expression: but this is a false notion of expression; expression cannot exist without character as its stamina; and neither character nor expression can exist without firm and determinate outline. (A Discriptive Catalogue, E549)

22) Cf. Eaves, *op. cit.*, 65.

23) All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. all
Human Forms identified, living going forth & returning wearied
Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing
And then Awakening into his Bosom in the Life of Immortality.
And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem

(Jerusalem 99 : 1-5, E258-9)

24) The Eternal Body of Man is The Imagination.

that is { God himself
 Jesus we are his Members
 The Divine Body

It manifests itself in his Works of Art (In Eternity All is Vision)
All that we See is Vision from Generated Organs gone as soon as come
Permanent in The Imagination; considered as Nothing by the Natural Man

(The Laocoön, E273)

25) *Jerusalem*, 5 : 58, E148.

26) *The Four Zoas*, 139 : 9, E407; *Milton*, p. 1, E95.

27) David. V. Erdman, ed., *A Concordance to the Writings of William Blake*, 2vols. (Ithaca: Cornell University Press, 1967). ちなみに 'Genius' と 'Imagination' 両語の頻度を『ミルトン』前後でどうなっているかを調べてみると, 'Genius' は計 84 回の使用例のうち 58 回までが『ミルトン』より前のものであるのに対し, 26 回が『ミルトン』以後のもので, 'Imagination' は計 85 回の使用例のうちわずか 14 回が前, 71 回が以後のものとなっている。なお, ブレイク成長過程における 'Imagination' を中心とする思想への発展は Morton D. Paley, *Energy and the Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1970) に詳しい。Paley は青年期の 'Energy' を中心とする思想が, 様々な試練を経ることで後期の独自の 'Imagination' 思想へと展開していったとしている。

28) 潮江, 前掲書, 50-55 頁および 213 頁参照。

29) Cf. Public Address, p. 58, E574.

30) I have heard many People say Give me the Ideas. It is no matter what Words you put them into & others say Give me the Design it is no matter for the Execution. These People know Enough of Artifice but Nothing Of Art. Ideas cannot be Given but in their minutely Appropriate Words nor Can a Design be made without its minutely Appropriate Execution[.] (Public Address, p. 62, E576)

31) Cf. Public Address, p. 24, E582. Annotations to *The Works of Sir Joshua Reynolds*, p. 167, E657.

32) *The Four Zoas*, 56: 19-22, E338.

33) But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite.

(*The Marriage of Heaven and Hell*, p. 14. E39)

34) *Jerusalem*, 36 : 59, E183.

35) *Urizen*, 19 : 9, E78; 25 : 22, E82.

36) Martin Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerkes', *Holzwege* (Frankfurt Am Main: Vittorio Klostermann, 1950), 38. 菊地栄一訳『芸術作品のはじまり』(理想社, 1965)。本文で用いた訳は

金田晋「ハイデガー」(今道友信編『西洋美学のエッセンス』, ベリカン社, 1987), 285 頁による。
ハイデガーの存在論の美学についてはこの他に石田正「芸術作品の存在」(当津武彦編『美の変貌』,
世界思想社, 1988), 261 - 270 頁参照。

- 37) Cf. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry* (David Lee Clark, ed., *Shelley's Prose*, London: Fourth Estate, 1988), 294.

(原稿受理 1989 年 12 月 1 日)